

QUINTANILLA DE LAS VIÑAS EN EL CONTEXTO DEL ARTE ALTOMEDIEVAL. UNA REVISIÓN DE SU ESCULTURA

MARÍA CRUZ VILLALÓN
Universidad de Extremadura

RESUMEN

Las numerosas investigaciones que se han vertido sobre Quintanilla de las Viñas, manifiestan la dificultad que existe para localizarla en su contexto, dado que indistintamente se ha clasificado en el siglo X o en la etapa visigoda, donde más comúnmente se la considera. Pero un estudio de sus relieves, buscando los fundamentos desde la Antigüedad Tardía, revela los orígenes de su iconografía en el Mediterráneo oriental y el oriente sasánida, que luego son transmitidos a la creación de la Alta Edad Media, donde la cultura islámica ha sido un agente primordial, particularmente desde el núcleo de Córdoba en los siglos IX y X.

ABSTRACT

The abundant research carried out in Quintanilla de las Viñas shows how difficult it is to locate it in its context, because it has indistinctly been placed between the 10th century and the Visigothic era, where it is more frequently located. However, a study of its sculptures, searching for its foundations from Late Antiquity, reveals the origins of its iconography in the eastern Mediterranean and eastern Sassanian culture, later transferred to the creations of the Early Middle Ages, where the Islamic culture has been a prime agent, particularly from the area of Cordoba in the 9th and 10th centuries.

* Este artículo parte de investigaciones realizadas en Roma durante los meses de mayo y junio de 2002, becada por la Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología de la Junta de Extremadura.

La iglesia de Santa María de Quintanilla de las Viñas, hoy ermita aislada en el campo de la antigua Lara en la provincia de Burgos, constituye uno de los monumentos más significativos del arte altomedieval hispánico. Seguramente también uno de los más conocidos, debido no solamente al atractivo que ejerce la contemplación del edificio, sino también a las numerosas incógnitas que plantea y que todavía no parecen tener una solución definitiva. La belleza de sus frisos poblados con especies animales diversas entre tallos y árboles de lejana procedencia y el contraste con la más recia expresión cristiana en los relieves del interior de la iglesia, el sol y la luna como emblemas de misteriosa significación ante la mirada que cuestiona el valor de aquellos signos, el nombre de una mujer, Flamola, sobre la imagen del sol, más la escritura cifrada de los tres monogramas que presiden el paramento externo de la cabecera, han constituido siempre un principio de atracción y de seducción de búsquedas. Tantas claves y cuestiones reunidas en esta breve reliquia, han centrado en Quintanilla la atención de numerosos estudiosos, que desde la Historia del Arte y la Arqueología, han tratado de resolver sus problemas. Pero en un contexto tan desestructurado ante nuestros ojos como es el de la cultura de la Alta Edad Media, los resultados de estas investigaciones han resultado dispares.

Es posible que Quintanilla de las Viñas sea el monumento prerrománico español que haya generado hasta el momento un mayor número de publicaciones. La literatura científica que poseemos sobre Quintanilla desborda los límites usuales. Sin embargo, no es nuestro objetivo aquí detallar su historiografía, que se encuentra ya trazada¹. Más bien, en función del análisis que realizaremos, aludiremos aquí y de modo breve, a los hitos que han marcado una posición diferente en la difícil cuestión de ubicar el edificio en un concreto espacio cultural.

Quintanilla de las Viñas se descubrió en 1927. Solamente un año después, se publicaban varias investigaciones que emitían el primer juicio artístico del monumento, partiendo del estudio de su escultura. Ortueta introducía como resultado de su investigación a Quintanilla de las Viñas en la etapa visigoda², mientras que contrariamente, Huidobro la remitía al siglo X³, al igual que Kingsley Porter, que en su obra general sobre la escultura románica en España, mantenía esta misma fecha⁴. En ella se acomodaba además la relación con el arte cordobés, que ya puso de manifiesto Gómez Moreno para un conjunto de iglesias del norte de la península en su extraordinaria obra *Iglesias mozárabes* (1919), donde Quintanilla, no reconocida todavía como monumento, naturalmente no pudo tener cabida. En 1929, Dom Justo Pérez de Urbel daba una breve noticia de la iglesia, fundamentada en la inscripción interna en la que se alude a Flamola, y en la interpretación de los tres monogramas de la fachada posterior de la iglesia, todo lo cual le llevó a situar el edificio en la décima centuria⁵. Más tarde, en 1940, Camps Cazorla defendía el visigotismo de Quintanilla, en un artículo de título rotundo, en el que con diversas argumentaciones,

1 SCHLUNK, H., HAUSCHILD, T., *Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Mainz, 1978, pp. 233-23; ANDRÉS ORDAX, S., ABASOLO ÁLVAREZ, *La ermita de Santa María. Quintanilla de las Viñas (Burgos)*, Burgos, 1980, pp. 11-16; BARROSO CABRERA, R., MORÍN DE PABLOS, J., ARBEITER, A., *La iglesia de Santa María de Quintanilla de las Viñas*, Madrid, 2001, pp. 28-42.

2 ORTUETA, R. de, «La ermita de Quintanilla de las Viñas, en el campo de la antigua Lara: estudio de su escultura», *AEspArtArq*, 1928, pp. 169-178.

3 HUIDOBRO SERNA, L., «Ermita de Santa María en Quintanilla de las Viñas», *BCPM Burgos*, 22, 1928, pp. 266-268.

4 PORTER, A.K., *Spanish Romanesque Sculpture*, I, Firenze-París, 1928, pp. 35-38. Seguido por WHITEHILL, W.M., CLAPHAM, A.W., «The Church of Quintanilla de las Viñas», *Antiquaries Journal*, XVII, 1, 1937.

5 PÉREZ DE URBEL, «La antiqüísima iglesia de Santa María de las Viñas, monumento de gran interés», ABC, 6 de octubre de 1929, reproducido en *Enciclopedia Espasa-Calpe*, Apéndice, 8, Madrid, 1978, 1129-1130.

la iglesia pasó de nuevo a ocupar un lugar en el siglo VII dentro del conjunto visigodo⁶. En 1947, Schlunk, en la primera sistematización del arte visigodo, la mantuvo también en la etapa visigoda⁷. En 1963, Camps le dedicaba un estudio minucioso en el conjunto del arte visigodo⁸. Y en 1966, Gómez Moreno, con una lectura diferente a la de Pérez de Urbel sobre los tres monogramas, consideró a la iglesia de construcción visigoda, destruida en tiempo desconocido y reconstruida en parte por Flamola a partir del año 879⁹.

A partir de estos últimos trabajos, la iglesia de Quintanilla quedó consagrada como iglesia visigoda, y así aparece en toda la bibliografía de monografías específicas y de tratados generales sobre el arte visigodo hasta nuestros días. A pesar de todo, paralelamente se han alzado opiniones discrepantes como la de Puig i Cadafalch, que consideró a la iglesia junto con San Pedro de la Nave, Santa Comba de Bande y San Pedro de la Mata, en un conjunto de creación «premozárabe», situándola en el siglo X¹⁰, o la de Camón Aznar, que la reunió con otras basílicas de la décima centuria, previamente clasificadas entre lo visigodo y lo «mozárabe», a las que de manera más ajustada definió como «arquitectura de repoblación»¹¹. Entroncando con esta misma línea, en la actualidad, L. Caballero Zoreda ha planteado también un avance de contexto de una parte importante de las iglesias clasificadas como visigodas en numerosos trabajos de revisión, y ha promovido el debate entre las diversas posiciones y enfoques de investigadores dedicados a la cultura visigoda e islámica¹². En este debate, M. Luis Real considera de fecha avanzada un importante grupo de la convencional escultura visigoda, incluida Quintanilla de las Viñas¹³, y nosotros mismos, en esta línea también, señalamos la falta de concordancia de la misma en el contexto de la etapa visigoda¹⁴.

Sin duda Quintanilla de las Viñas reúne una serie de particularidades que no conectan de manera clara con el conjunto de las basílicas que tradicionalmente han venido considerándose como visigodas, si exceptuamos la iglesia de San Pedro de la Nave, pero tampoco guarda una concreta relación con las que se realizaron en la décima centuria en trazos generales, ni es posible asimilarla al grupo de la previa creación asturiana, por lo cual el edificio, tal como lo conocemos, sigue pareciendo un caso particular y único, cuya adscripción, en principio, resulta dificultosa.

En este estado de conocimiento, nuestra aportación ha partido de un estudio de la escultura, en el que abordamos nuevas posibilidades de interpretación, sin ánimo de abarcar la totalidad de aspectos que ofrece el conjunto del edificio.

6 CAMPS CAZORLA, E., «El visigotismo de Quintanilla de las Viñas», *BSAA*, VI, 1939-1940, pp. 125-134.

7 SCHLUNK, H., *Arte visigodo*, *Ars Hispaniae*, II, Madrid, 1947.

8 CAMPS CAZORLA, E., «Arte hispanovisigodo», en MENÉNDEZ PIDAL, R., *Historia de España*, III, *La España visigoda*, Madrid, 1963.

9 GÓMEZ MORENO, M., «Primicias del arte cristiano español», *AespArt*, pp. 131-133. La reforma de Flamola afectaría a la decoración del crucero, de modo que los relieves figurados se harían en este momento. Contradictoriamente, encima de los capiteles se desarrolla el arco con la misma decoración de los frisos externos para los que defendió su visigotismo.

10 PUIG I CADAFALCH, J., *L'art wisigothique et ses survivances*, París, 1961, pp. 131 ss.

11 CAMÓN AZNAR, J., «Arquitectura española del siglo X, mozárabe y de repoblación», *Goya*, 52, 1963, pp. 211 ss.

12 CABALLERO, L., MATEOS CRUZ, P. (eds.), *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Anejos de AEspA*, XXIII, Madrid, CSIC, 2000. En este volumen, su artículo: «La arquitectura denominada de época visigoda ¿es realmente tardorromana o prerrománica?», pp. 207-248, recoge las investigaciones previas sobre el tema. Relación a Quintanilla en pp. 240-243.

13 REAL, M.L., «Portugal: cultura visigoda e cultura moçárabe», *Visigodos y Omeyas, op.cit.*, pp.63-65.

14 CRUZ VILLALÓN, M., «El taller de escultura de Mérida. Contradicciones de la escultura visigoda», *Visigodos y Omeyas, op.cit.*, p. 271.

LA REPRESENTACIÓN ANIMAL Y LAS FACHADAS CON FRISOS

La escultura de Quintanilla de las Viñas se desarrolla de manera profusa tanto al interior como al exterior del edificio, y en conjunto, el tema que domina es el de la representación de animales, combinada con otras figuraciones de carácter vegetal. Estos se distribuyen al exterior en una organización de largos frisos, dos de los cuales recorren en continuidad toda la superficie de los paramentos de la cabecera y del crucero, y el tercero, en posición superior, solamente ocupa parte del frente de la cabecera culminando la composición, que queda coronada por tres grandes ménsulas de forma prismática.

En orden de sucesión, en el friso inferior domina la temática vegetal, compuesta por un roleo doble continuo, que va dibujando círculos en los que se incluyen racimos y hojas que crecen o cuelgan en sentido alternativo. En el friso intermedio, se suceden medallones limitados por círculos sogueados, en los que se inscriben aves de distintas especies, afrontadas en torno a pequeños árboles que igualmente encierran los medallones. Dentro del convencionalismo que rige en la expresión de la naturaleza que aquí se ha realizado, los detalles con los que se describen estas aves permiten diferenciar las diversas especies, que se han identificado con patos, faisanes, pavos, aves de Guinea y diversas gallináceas. Este friso intermedio cambia de temática en el frente del testero, donde los medallones comprenden tres monogramas que alternan con una serie de hexagramas trazados con gran regularidad. Finalmente, el friso de coronamiento ofrece una variada fauna de cuadrúpedos más o menos fantaseados, entre los que se distinguen felinos, grifos y toros, a los que acompañan otros que no es posible clasificar, todos en posición de carrera y acompañados por diversos elementos vegetales.

En el interior de la iglesia, la rosca del arco de entrada a la cabecera (fig. 2), reproduce el esquema de los tallos y de las aves del friso intermedio con escasa variación.

En general, la técnica de estos relieves, pese a las diferencias que se han tratado de ver entre los frisos externos y el del arco del interior de la iglesia, es de una calidad muy notable, y el efecto decorativo del conjunto resulta impresionante. La belleza de estos frisos impacta a primera vista, y en ellos atrae además el exotismo que irradian. El orientalismo que evocan es perceptible de manera inmediata. Si hay un punto común en el que coinciden todos los estudiosos de estos relieves es en esta apreciación. Pero el orientalismo, esencia de Quintanilla y clave de su interpretación, constituye un concepto demasiado amplio y complejo, por lo que ha sido proyectado hacia múltiples vertientes, de modo ciertamente confuso, al no encontrarse testimonios fehacientes que pudieran comprobar de una manera evidente la raíz de esta tendencia. Las relaciones con lo bizantino, lo sasánida, lo sirio-palestino o el arte islámico han sido las soluciones propuestas. Pero cómo se introdujo esta tendencia, en qué momento pudo producirse o de dónde procede exactamente, son cuestiones que todavía tienen distintos planteamientos. Revisaremos así cada una de estas líneas, y dentro de esta revisión, prestaremos una especial atención a dos puntos fundamentales de análisis: las arquitecturas con frisos y la iconografía animal.

Una vez que la iglesia de Quintanilla quedase establecida en la etapa visigoda, la explicación más usual para la formación de sus motivos fue la siguiente: es evidente el principio sasánida de estas representaciones, y su vía de penetración en estos siglos se puede entender por mediación de Bizancio a través de las artes industriales, que son efectivamente el mejor vehículo de transmisión de modelos, muy particularmente los tejidos.

Pero si pensamos en Bizancio —Constantinopla y su más directa esfera e influencia—, como punto de partida de la difusión de estos motivos, se nos plantea el problema de no poder compro-

barlo claramente, dada la falta de objetos del tesoro bizantino, y más aún, de una escultura, que pudieran reflejar esta moda para la fase del siglos VII e inicios del siglo VIII¹⁵. Los tejidos, importados de Persia o creados a su modo, tuvieron una gran importancia en Constantinopla, y efectivamente pudieron ser transmisores del repertorio sasánida. Pero las imágenes que podemos aproximar hoy a las representaciones de Quintanilla, parecen remitirnos a una etapa más elevada¹⁶.

Dentro del arte copto, se encuentran determinadas manifestaciones que pudieran definir algunos aspectos afines al campo que analizamos. La Basílica Sur de Bait, siglo VI, ha proporcionado una serie de piezas que componían un friso, entre las cuales se encuentran, con estilo muy diferente, representaciones de aves en tallos entrecruzados de reminiscencias clásicas, o animales de difícil identificación introducidos en medallones perlados (fig. 17). Las aves fueron relacionadas por Schlunk con las de los relieves de San Pedro de la Nave, salvando las diferencias, del mismo modo que podemos ver las distancias entre estos frisos y los de Quintanilla¹⁷. Otros relieves de frisos de procedencia egipcia, revelan asimismo que el desarrollo de las composiciones animales entre elementos vegetales de muy distinta caracterización, debió tener éxito en aquellas arquitecturas entre los siglos IV y VI, en los que vienen situándose¹⁸. De modo particular, uno de ellos resulta de gran interés en la comparación de tipos iconográficos con las representaciones de Quintanilla de las Viñas (figs. 18 y 19). Del mismo modo, la amplia serie de tejidos que se han conservado en Egipto, constituye un importante testimonio de la extendida inclinación del gusto de la época por aquellas franjas animadas con especies animales, de gran efecto decorativo¹⁹ (fig.16).

El área de Siria y Palestina ha dejado también abundantes muestras del desarrollo de composiciones de este tipo, que en este caso nos llevan al campo del mosaico, que con tanta personalidad y de modo tan copioso, nos ofrece ejemplos bien caracterizados en los siglos V y VI²⁰ (fig. 20). Además, la expansión de estos mosaicos llegó hasta el otro extremo del Mediterráneo, alcanzando las costas hispánicas²¹. En estos pavimentos se extienden los animales, ordenados fre-

15 Cfr. GRABAR, A., *Sculptures byzantines de Constantinople (IV-X siècle)*, París, 1963. ULBERT, Th. *Studien zur dekotativen Reliefsplastik Östlichen Mittelmeerraumes*, Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, München, 1969, Recoge una representación de grifos del siglo VI, pero con modelado del relieve justiniano, p. 37, lam. 24, n.118. En todo caso, una placa de Éfeso con roleos y aves, situada en el siglo VIII podría compararse con Quintanilla, pero, relacionada con el arte paleoislámico, no representa algo genuinamente bizantino, p. 65, lam. 42, n° 5.

16 En el estudio de las piezas del Museo do Carmo de Lisboa, de marcada impronta orientalizante, SCHLUNK, H., HAUSCHILD, T., *op. cit.*, figs. 126a y 126b, reproducen un fragmento de seda bizantina del s. VI y otro de los siglos X y XI, y emparentan la representación de los grifos con los de Quintanilla, pp. 99-100. Pero la más justa relación con los grifos de la pilastra do Carmo, se encuentra en el tejido de San Pelayo, San Isidoro de León, del siglo XI: BANGO TORVISO, I.G., *Arte prerrománico hispánico*, Summa Artis, VIII-II, Madrid, 2001, pp. 46-49, lo cual concuerda para las fechas que últimamente se han propuesto para estas piezas: REAL, M.L., «Portugal: cultura visigoda e cultura moçárabe», en CABALLERO ZOREDA, L. MATEOS CRUZ, P. (eds), *Visigodos y omeyas*, *op.cit.*, pp. 50-51.

17 SCHLUNK, H., HAUSCHILD, T., *op. cit.*, pp. 102 y 103. TORP, H., «The Carved Decoration of the North and South Churches at Bawit», *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, Mainz, 1970, lam. 31, 1 a, 1b y lam. 33, 1, este último relacionado con otros de dudosa cronología, dada la pervivencia de motivos en la creación islámica de los siglos posteriores, pp. 37-38.

18 EFFENBERGER, A., SEVERIN, H.G., *Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst Berlin*, Mainz, 1992, pp. 158-160, *Ägypten Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil*, (catálogo), Wiesbaden, 1996, pp.88, 89 y 97.

19 *Ägypten Schätze*, *op. cit.*, pp. 356, 332, 333, 352.

20 PICCIRILLO et alt., *Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*, Viena, 1986, DONCEEL-VOUTE, P., *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban*, Lovaina, 1988.

21 PALOL, P., «En torno a la iconografía de los mosaicos de las islas baleares», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 1966, pp. 131-149; SCHLUNK-HAUSCHILD, *op. cit.*, pp. 181-186; p. 102, señala esta tradición en relación a las aves de San Pedro de la Nave.

cuentemente en una composición de tallos o círculos ornamentales, multiplicándose las especies tanto de cuadrúpedos como del género de las aves.

En realidad, todas estas manifestaciones coptas o sirio palestinas, con ciertas diferencias entre sí propias de las distintas escuelas provinciales, no son más que las últimas creaciones de la cultura artística mediterránea que pueden englobarse dentro de los conceptos comunes de la tarda antigüedad, de manera que imágenes análogas podrían registrarse, aun en menor grado, también en el conjunto de las provincias occidentales, particularmente en el campo del mosaico, donde las orlas de enmarque encontraron en los animales entre follajes una manera apropiada de encuadrar las composiciones generales. Y si su frecuencia de desarrollo en esta fase tardía es evidente, este tipo de ornamentación no supuso entonces un modelo innovador, dado que el tema había tenido ya una larga trayectoria en la expresión de los tallos poblados, que constituyeron un género determinado dentro del repertorio de las representaciones clásicas desde el helenismo²².

Pero los rasgos más esenciales de Quintanilla de las Viñas no se definen claramente en esta tradición mediterránea. La fauna que puebla sus frisos, lejos ya de los modos clásicos, está sometida a un proceso de abstracción y de valoración de lo decorativo sobre el modelo real, todo lo cual nos dirige hacia los principios que rigen las creaciones sasánidas. De modo particular, las diversas especies de aves responden a claros estereotipos que han dado lugar a comparaciones con algún resto ornamental recogido en el yacimiento de Ctesifon o con realizaciones de la orfebrería sasánida (fig. 38), que de manera clara, manifiestan de donde partió este tipo de representaciones²³. Y sin embargo, la más plana y lineal realización de Quintanilla, sugiere de nuevo una distante versión. Por otra parte, es inequívoco también el modo de componer los motivos, en estricta simetría, bien sea afrontada, como las aves del friso intermedio del paramento externo, bien sea antitética como los cuadrúpedos del friso superior, aunque la composición se cierre con dos toros que se vuelven hacia el centro (fig. 15).

El arte sasánida tuvo un importante desarrollo en el tiempo en el que se sitúa la creación visigoda, y aún en tiempo posterior pervivió su tradición, después de haber caído el imperio a mediados del siglo VII. El éxito de sus creaciones está demostrado a través de la difusión que alcanzaron las artes industriales de sus talleres, particularmente los tejidos, siempre ambicionados por su exotismo y riqueza, animados por imágenes y composiciones de un repertorio variado, y con una clara identidad de estilo. La circulación de los tejidos debió tener un importante punto de recepción en Bizancio, desde donde probablemente se difundieran también hasta el oeste del Mediterráneo. Pero la incidencia de las artes industriales en el mundo cristiano occidental en el momento que tratamos, y su reflejo en el arte de la escultura, no nos ofrecen más que ejemplos esporádicos en los que de modo puntual se reconoce la transmisión de algún motivo concreto, lo cual conduce a pensar que la cultura sasánida tampoco tuvo entonces una repercusión muy importante²⁴. Desde luego, un sistema decorativo como el que se plasma en Quintanilla de las Viñas, si se aceptan las fechas que se han propuesto para la misma en la etapa visigoda, representa un *unicum* en la arquitectura cristiana coetánea de occidente, siendo

22 TOYMBEE, J.M.C., WARD PERKINS, J.B., «Peopled Scrolls: a Hellenistic Motif in Imperial Art», *PBSR*, XVIII, 1950.

23 SCHMIDT, JH., «L'Expedition de Ctesiphon en 1931-1932», *Syria*, XV, 1934, p. 23; SCHLUNK-HAUSCHILD, *op.cit.*, p. 102; GAREN, S., «Transformation and Creativity in Visigothic-Period Iberia», *La tradición en la Antigüedad Tardía, Antig. Crist.* (Murcia), XIV, 1997, pp. 511-524.

24 GRABAR, A., «Le rayonnement de l'art sassanide dans le monde chrétien», *La Persia nell Medioevo. Atti Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, 1971, p. 679 ss.

comparable solamente y con distancia, con las creaciones coptas, en particular con la aludida basílica Sur de Bait.

Las relaciones que hemos establecido, no prueban una absoluta identidad de los relieves de Quintanilla con los paralelos coptos o sirio-palestinos que han sido expuestos, ni con las artes industriales sasánidas. La iconografía es muy próxima en ambos casos, pero la distancia formal que media entre unos y otros es evidente, de modo que estos ejemplos sólo prueban de manera fehaciente cuáles fueron los antepasados más remotos, dentro del ámbito cultural de la fase tardoantigua.

Sin embargo, estas líneas de creación, fecundas y fundamentadas en una sólida trayectoria, lejos de agotarse al final de la Antigüedad, pervivieron en los siglos sucesivos, bien en sus propios países de origen o bien difundidas o asimiladas por otras culturas. El arte sasánida, a juzgar por la difusión de sus motivos, debió experimentar una revitalización entre los siglos VIII y X en las creaciones postsasánidas, cuya impronta se reconoce tanto en los países del noreste cercanos al dominio persa, como en los países mediterráneos. Bizancio, Armenia, Palestina o los reinos de occidente, recibieron o recrearon entonces los modos sasánidas. Para esta fase más avanzada, la dispersión de las pervivencias sasánidas se hacen más evidentes, pudiéndose comprobar en las artes industriales y también en la escultura, pero su esporádica aparición en unos lugares o en otros, dificulta conocer cuál fue el punto de partida de esta irradiación o cuáles fueron los mecanismos de su difusión²⁵.

El arte copto por su parte, se mantuvo con vigencia en los siglos VII y VIII — aún en los siglos IX y X se fechan algunas inscripciones coptas—, y sus especializados artesanos participaron en distintas obras omeyas tanto en Egipto como en otros dominios del imperio, en las nuevas construcciones de mezquitas o palacios, siguiendo por otra parte una tradición de desplazamiento de mano de obra que venía desde atrás. Su labor se conoce en Damasco o Jerusalén, y se sospecha en Mschatta, donde Creswell advirtió las semejanzas de ciertas particularidades ornamentales con otras realizaciones coptas. Y más tarde, esta tradición superviviente formó parte también en la gestación del arte del dominio de los tulúnidas (868-905) y de la sucesiva etapa Fatimí (909-117), donde los tejidos, las artes del metal o la escultura, adaptadas al gusto de los nuevos patronos, tendieron a interpretar los viejos modelos de modo más flexible y libre. La influencia copta se detecta más debilmente en la creación cristiana europea, y su transmisión se remite a la labor de mano de obra itinerante, y en mayor grado, a la exportación de objetos industriales que está bien testimoniada arqueológicamente, no descartándose tampoco a los omeyas en España como vía de transmisión, presuponiendo que los artífices coptos fueron contratados en su corte²⁶.

El arte sasánida, en un proceso paralelo al del arte copto, fue también una fuente recurrente en la formación de las sucesivas etapas creativas del Islam desde la primera fase omeya, suponiendo el califato de Bagdad, que estableció los centros del poder en el solar de la cultura irania, una nueva aproximación a las tradiciones autóctonas, que entonces cobrarían un lógico y potente impulso.

El estadio de la Alta Edad Media frente al mundo tardoantiguo, presenta, como hemos visto, un panorama aún más complejo de líneas culturales, confluencias y pervivencias, pero es en esta intrincada trama donde parecen vislumbrarse otras posibilidades que puedan justificar la localización de nuestros relieves.

25 GRABAR, A., «Le rayonnement», *op.cit.*, p. 682.

26 TORP, H., *op.cit.*, pp. 37 ss. y BADAWY, A., *Coptic Art and Archaeology: The Arte of the Christian Egyptians from the Late Antique to the Middle Ages*, Massachusetts, 1978, pp. 358-361.

Una vía más de explicación para los relieves de Quintanilla, ha recurrido al arte paleoislámico como punto de partida. La posibilidad de que los temas sasánidas fueran transmitidos a partir de la creación islámica, ha sido considerada ya por S. Garen. Las relaciones de semejanza entre lo sasánida y determinados ejemplos hispánicos de tiempos visigodos, entre ellos Quintanilla, y las que se pueden observar también en alguna interpretación paleoislámica, como algún motivo de la Cúpula de la Roca, le llevan a concluir que todas estas manifestaciones debieron de ser contemporáneas, e introducidas en la península ibérica en la etapa del siglo VII²⁷.

Dentro de la misma línea, pero con una visión más global, atendiendo a determinadas novedades que el arte visigodo supone frente a definiciones que de modo general pueden concretar el estadio paleocristiano, entre ellas una iconografía en la escultura de carácter orientalizante, L. Caballero ha propuesto también la vía islámica, pero en su caso, a partir del establecimiento omeya en la península, avanzando por lo tanto determinadas manifestaciones consideradas visigodas a una fase posterior²⁸.

También, una primera comparación con el arte paleoislámico le sirvió a Camps Cazorla como una prueba más para incluir a Quintanilla en la etapa visigoda. Camps comparó la escultura de sus frisos con la que adornaba el considerado palacio omeya de Hirbet el-Baida²⁹.

Sin embargo, la localización de Hirbet el-Baida ha resultado también controvertida. No dejan de ser interesantes las dudas que este monumento presenta a la hora de fijar su cronología y adscripción al mundo siríaco o al islámico, porque en esta misma confusión, se pone de manifiesto una ambigüedad de estilo en lo que pudieron ser primeras obras islámicas, al mismo tiempo que la importancia que tuvo también el sustrato siríaco como base en la formación del arte omeya. Aquí domina la profusión ornamental, cuyo efecto en el edificio sólo podemos imaginar a través de piezas sueltas, entre las cuales los dinteles tienen una notable presencia³⁰. Pero los animales que aparecen en uno de estos dinteles pertenecen todavía al concepto tardoantiguo, dentro de la fase del siglo VI, a la que finalmente han llevado las últimas revisiones. A pesar de su ruda ejecución, estarían pues en la misma línea que los ejemplos egipcios y palestinos a los que antes aludimos y, tal vez, con ciertos reflejos sasánidas. Otros animales aparecen también en otras piezas del edificio, pero formalmente, el conjunto de Hirbet el-Baida tampoco presenta una identidad de estilo con la fauna de Quintanilla.

Los omeyas, sin una tradición artística propia, absorbieron las tendencias de los territorios que dominaron, a las que se unieron también determinados aspectos del arte bizantino y oriental sasánida. Y a partir de ellas, elaboraron una creación original, en la que elementos de las antiguas culturas revivieron de nuevo con lógicas transformaciones. Además, la vastísima territorialidad del Islam, propició que la difusión de ideas fuera igualmente dilatada desde este primer momento y en etapas sucesivas.

Uno de los rasgos innovadores en la arquitectura omeya desde sus comienzos fue el planteamiento decorativo como un valor fundamental. Particularmente los palacios hicieron gala de esta

27 GAREN, S., *op.cit.*, pp. 511-524.

28 CABALLERO ZOREDA, L., «Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media española. Arquitectura y escultura de influjo omeya en la península ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X (I y II)», *Al Qantara*, XV y XVI, 1994-1995, pp. 321-348 y 107-123.

29 CAMPS CAZORLA, E., *Arte hispanovisigodo*, *op.cit.*, p. 647.

30 GAUBE, H., *Ein arabischer Palast in Südsyrien. Hirbet el-Baida*, Beirut, 1974, pp. 105 ss., 129 ss., Lam. XII, dintel de una puerta, reproducido también, aunque esquemáticamente en GAREN, *op.cit.*, fig 8. Otros ejemplos de animales también en lam. XI.

nueva estética, que requirió del uso de las técnicas más variadas: el mosaico, la pintura, el estuco o la labra en piedra. El palacio de Jirbat al-Mafyar es paradigmático en este sentido. Pero de modo particular, nos interesa referirnos al palacio de Mschatta, porque en su original fachada, se agrupa un conjunto variado de animales, entre los que se pueden ver aves de diversas especies, leones y leopardos, o criaturas fantásticas como el grifo o el dragón, siempre mezclados entre profusos tallos de vid y roleos vegetales, todo lo cual define ya el establecimiento una iconografía de gusto islámico. Y en ella son reconocibles como raíces, las tendencias que hemos venido analizando, pero presentadas en una nueva síntesis, novedad que se hace visible también en los aspectos técnicos y formales del conjunto. Señalemos además, en función de lo que después interpretaremos para Quintanilla, que el contenido de estos animales parece aludir a un significado de carácter político y religioso³¹.

La fachada de Quintanilla refleja asimismo conceptos de una estética en la que el decorativismo es un valor inmediato. Sin embargo, el modo de organizar la composición en frisos superpuestos, no encuentra sus referentes tampoco en el contexto de esta primera creación islámica. Esta modalidad compositiva presenta un aspecto verdaderamente particular, y es precisamente esta singularidad, el intento de desentrañarla, el que nos puede ofrecer otras vías de exploración que ayuden a esclarecer la definición de Quintanilla.

Esta tradición de multiplicar los frisos en el paramento, al que articulan con una continuidad, marcando el sentido de la horizontalidad, es algo distante ya de las normas de la arquitectura clásica, donde el friso, comúnmente, coronaba la composición como parte del entablamento. La arquitectura jónica y helenística apuntaron en cualquier caso a una distinta disposición de frisos, patente el Heroon de Trysa, el Monumento de las Nereidas de Xantos o el mausoleo de Halicarnaso, o al más espectacular ejemplo de la fachada friso del altar de Zeus en Pérgamo, que en última instancia, aún sin relación alguna con el caso que estudiamos, remiten a principios orientales. Pero ni siquiera la más barroca arquitectura helenística, utilizó este recurso de multiplicación de frisos como un factor expresivo más en sus complejas composiciones³². La arquitectura clásica, hasta su postrera derivación en la basílica cristiana, dispuso los frisos dentro de las convenciones tradicionales.

El primer ejemplo de arquitectura con frisos dentro del ámbito cristiano, nos remite a Bait. Posteriormente, otros ejemplos localizados son la iglesia beocia de Skripou, la armenia de Santa Cruz de Aght'amar o en fase más avanzada, el pórtico de la abadía itálica de Pomposa. Todos ellos han sido comparados ya con Quintanilla en estudios precedentes.

La Basílica Sur de Bait, ya aludida en nuestro estudio, parece perfilar los comienzos de esta tradición con un friso superior labrado en piedra, y finas vigas de madera, alguna tallada, que se incrustaban en diversas rozas abiertas entre los asientos de los sillares. Pero los estudios sobre ella no revelan nada sobre el particular, siendo dificultoso su análisis por las deficientes excavaciones que en Bait se practicaron³³.

En la iglesia de Skripou (873-874), elevada por un delegado del poder bizantino en el territorio heládico que se había recuperado, la escultura al exterior se concentra en varios frisos, organización para la cual Grabar alude como antecedentes a Bait y a Quintanilla³⁴. De todos ellos,

31 DUBE, W.D., DÜCKERS, A. y otros, *Mschatta-Fassade. Museum für islamische Kunst*, Berlín, 1993, pp. 152 ss.

32 LYTTTELTON, M., *La arquitectura barroca en la antigüedad clásica*, Madrid, 1988.

33 TORP, H., *op.cit.*, pp.35 ss.

34 GRABAR, A., *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe-Xe siècle)*, París, 1963, pp. 93, SCHLUNK, H., HAUSCHILD, T., *op.cit.*, p.102, recogen también esta comparación.

nos interesa particularmente uno de los frisos externos adornado con animales independientes o en lucha, comprendidos en círculos encadenados, de un estilo notablemente tosco (fig. 14). Tal realización, a juicio de Grabar, es el resultado de una creación de carácter local, que lejos de influencias externas, la interpreta, en lo que a iconografía se refiere, inspirada en motivos autóctonos de la antigüedad tardía. Incluso el grifo que aparece en el conjunto, lejos de cualquier exotismo, lo considera aclimatado desde antiguo al ambiente grecorromano³⁵. Contrariamente, sin embargo, Krautheimer reconoce en este grifo una clara influencia sasánida³⁶. Otros motivos semejantes y también distribuidos en bandas, se recogen en la iglesia de San Gregorio de Tebas, situada igualmente en Beocia³⁷.

Interesa reseñar que Grabar comparó además los motivos de Skripou con las ilustraciones del Tetraevangelio Vat. Graec.354. (año 949), (fig. 21), que del mismo modo interpretó como obra de gusto local, elaborada en Grecia o todo lo más en Constantinopla, pero señalando también, de modo contradictorio, la posibilidad de algún influjo oriental a través de los tejidos³⁸. De hecho, en el primer estudio monográfico que hizo sobre este códice, al igual que Weitzmann, reconoció a través de la amplia serie animal que contiene, a veces inscrita en círculos, así como en otros detalles ornamentales, la inspiración oriental, que identificó en lo sasánida y en lo islámico como elementos modificadores de una tradición de raíz más antigua, del siglo VI³⁹. Todo en conjunto refleja la dificultad de discernir la exacta transmisión de modelos desde la el sustrato tardoantiguo hasta la creación medieval.

No dejamos de señalar además que la miniatura mozárabe recoge en fechas aproximadas este mismo tipo de composición de círculos sucesivos con animales, como puede verse en la Biblia de León del año 920, a pesar de su gran esquematismo, lo cual indica la difusión de esta temática en el momento, incluidos los tejidos con los que se la compara⁴⁰. Y del mismo modo, señalamos ya la proximidad de Quintanilla de las Viñas con este conjunto. Los bellos grifos de Quintanilla encuentran una correspondencia de detalles entre los diseños del Tetraevangelio citado y la miniatura mozárabe, en las imágenes que aparecen en el Beato de Gerona⁴¹ (fig. 24).

En el Tetraevangelio Vat. Graec. 354, se encuentran también motivos de carácter geométrico, rosetas en discos, algunas de seis brazos, con precedente en Skripou (fig. 14), que suponen una coincidencia más con el repertorio de Quintanilla, del mismo modo que puede verse una cierta consonancia, aunque lejana, en ambos casos para el diseño de las hojas y racimos en roleos que aparecen en algunas piezas de Skripou⁴².

De todo lo que hemos analizado respecto a Skripou y las ilustraciones miniadas, deducimos un campo de relaciones que se mueven entre una fase final del siglo IX hasta mediados del siglo

35 GRABAR, *op.cit.*, pp. 90 ss.

36 KRAUTHEIMER, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, (1965), Madrid, 1984, pp. 367 y 570.

37 GRABAR, *op.cit.*, pp. 95 ss.

38 GRABAR, *op.cit.*, p. 98 y 108-109.

39 GRABAR, A., «Miniatures greco-orientales, I. Le Tetraevangile Vaticanus Graecus 354», *Seminarium Kondakovianum*, IV, 1931, pp. 217 ss. Podríamos establecer efectivamente una comparación de imágenes entre algún antiguo mosaico palestino y el tetraevangelio, o con imágenes de tejidos coptos tardoantiguos.

40 MENTRÉ, M., *La peinture mozarabe*, Madrid, 1994, pp. 83-85, fig. 69.

41 MENTRÉ, *loc.cit.*, fig. 53. Las cabezas de Quintanilla, así como el collar y las guedejas del cuello, están en consonancia con el Beato de Gerona, pero el tipo y posición de los grifos del Tetraevangelio, así como el decorativismo de diseño en el interior del cuerpo, o el elemento vegetal que cuelga del pico, detalle repetido en el arte islámico, coinciden igualmente.

42 GRABAR, *Sculptures, op.cit.*, lams. XXXIX, 4 y XLII, 2.

X, en el que parece que se establecen unas líneas de iconografía y un concreto modo de componer en la arquitectura multiplicando los frisos.

La iglesia de Aght'amar (915-921)(fig. 4), cercana al lago Van, constituye un ejemplo único de la arquitectura armenia en lo que al desarrollo escultórico se refiere. El conjunto del edificio está recorrido al exterior por frisos que se disponen en distintas alturas, y, además, fuera de sus límites, los muros se cubren con una gran profusión de imágenes, todo ello realizado con técnica peculiar, que hace sobresalir los relieves del plano del paramento. La representación también manifiesta un campo de diversidad poco usual, entre temas de carácter profano, referidos tanto a la realeza como a la vida cotidiana, unidos a una iconografía cristiana con ciertos rasgos autóctonos, más las grandes cruces que hacen alusión a la dedicación de la iglesia. No faltan tampoco las imágenes de animales de reminiscencias sasánidas.

Todo debe entenderse en el contexto de las circunstancias políticas que en el momento vivía Armenia. La iglesia fue dedicada por Gagik I, de la poderosa familia de los Artsruni, que en su lucha por el afianzamiento del poder frente a otras familias feudales, llegó a ser coronado por el califa de Bagdad como rey de la extensa región de Vaspurakan (908). La iglesia de Aght'amar fue concebida así como iglesia palaciega, lo que explica la presencia de la realeza entre las imágenes de la fachada, de la misma manera que el reflejo de una iconografía regia, que interesantemente adopta modos tanto bizantinos como de raíz sasánida en la versión islámica del momento. En el frente del testero de la iglesia, y en el mismo nivel de la figura de Cristo, Gagik I presenta la maqueta de la iglesia, según la tradición bizantina, pero su indumentaria, posiblemente regalo del califa, revela el uso de riquísimos tejidos, particularmente en el manto que le cubre, recamado precisamente con un diseño de círculos entrelazados en los que se incluyen aves (fig. 5). La corona pertenece también a la tradición sasánida, y del mismo modo, la representación de la realeza en una abreviada escena de banquete, entre los potentes roleos del friso superior, proviene de la imaginería oriental⁴³.

La abadía de Pomposa⁴⁴, próxima a Ferrara, cuenta con la iglesia que fue consagrada en el año 1026, a la que pocos años después (entre 1028 y 1044), se le añadió un atrio, realizado por Mazulo⁴⁵ (fig. 6). Y más tarde (1066), un poderoso campanile, adornado con elementos que siguieron la línea de Mazulo, completó este exótico conjunto. Tal atrio ha sido enjuiciado también como una originalidad en el contexto de la arquitectura coetánea, y en cierto sentido, lo es. En una simple fachada continua en la que se abren tres arcos, se disponen con carácter acumulativo una gran variación de elementos, que hacen del conjunto un todo complejo. En él se concentran frisos de terracota, discos con labores caladas en estuco, relieves de piedra en cuadros independientes, y cerámicas y ladrillos de distinta coloración que animan el paramento de piedra. Tal heterogeneidad ha dificultado el estudio de esta pintoresca fachada y la búsqueda de sus fuentes.

43 DER NERSESSIAN, S., *Os Armenios*, Lisboa, 1973, pp. 36-37, 130-131, lams 34, 35 y 36, EVANS, H.C., «The Armenians», en EVANS, H.C., WIXOM, W.D. (eds.), *The Glory of Byzantium*, Nueva York, 1997, pp. 351-352.

44 SALMI, M., *L'abbazia di Pomposa*, Roma, 1936; RUSSO, E., «L'atrio di Pomposa», *La civiltà Commachiese e Pomposiana. Dalle origini preistoriche all tardo Medioevo*, *Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici Commachio*, Bologna, 1986. Quintanilla ha sido comparada con Pomposa por Russo y por M.L REAL, «Portugal: Cultura visigoda e cultura moçárabe», CABALLERO-MATEOS (eds.), *Visigodos y Omeyas*, *op.cit.*, pp. 64-65, defendiendo este último una cronología tardía, no visigoda

45 Russo defiende estas fechas en relación al pontificado del arzobispo ravenaico Gebeardo, frente a Salmi que propuso la misma fecha de construcción de la abadía en 1026.

Del pórtico de Pomposa nos interesan fundamentalmente sus frisos, tres bandas que articulan la fachada con un claro sentido de horizontalidad, y los motivos que se desarrollan en ellos y en los enmarques de los discos y las roscas de los arcos. El tema que se repite son los roleos poblados con aves y cuadrúpedos fantaseados, que alternan con elementos vegetales como hojas, palmetas y piñas. La analogía con Quintanilla es evidente (figs. 9, 10 y 11), si bien el estilo de Pomposa, más profuso y delineado, camina más adelante. Este tipo de tallos se comprueba para la primera mitad del siglo IX en Parenzo y Aquileia (fig.), y debió arraigar en el área del alto Adriático con manifestaciones más tardías, particularmente en el área veneciana, como demuestran ejemplos de Venecia y de Torcello, relacionados con Pomposa. Su difusión se puede comprobar también en la costa de Dalmacia⁴⁶. Los motivos de estos frisos, al igual que los animales en composición simétrica que se encuentran en el interior de los tondos, cada uno en su estilo, se consideran inspirados en tejidos orientales, y el resultado de su ejecución ha sido relacionado con supuestos principios plásticos bizantinos, equiparándola en este sentido con Quintanilla, Skripou, y Aght'amar⁴⁷.

Una línea muy diferente se ha detectado, sin embargo, en las placas de piedra independientes, en las que se representan de modo individual el león, el pavo y el águila con las alas explayadas. La técnica con la que han sido realizados, en relieve de volumen marcado, ha sido relacionada con iglesias georgianas y armenias, particularmente con Aght'amar, donde aparecen estos mismos animales ejecutados de modo muy parecido⁴⁸. Por otra parte, los tondos, con sus composiciones simétricas de animales estilizados realizados en estuco, se interpreta que proceden de tradiciones distintas, que han sido identificadas en el mundo islámico, desde ejemplos aproximados en Túnez a las creaciones fatimíes y con incipientes raíces en los inicios omeyas, reconociéndose relaciones paralelas, por ejemplo, en el arte asturiano del Naranco⁴⁹. Y los platos cerámicos, que hoy en día han desaparecido, se suponen también de procedencia islámica, tal vez fatimí, como se verían difundidos en la arquitectura medieval itálica⁵⁰. El atrio de Pomposa está marcado pues, con una fuerte impronta oriental, en la que se definen elementos procedentes del Islam, junto a los cuales, se ha interpretado una línea de aportación bizantina.

Quintanilla, Skripou, Aght'amar y Pomposa como vemos a través del breve recorrido que hemos hecho por sus más significativos elementos, reúnen entre sí una serie de puntos coincidentes más allá del primer aspecto comparativo en la multiplicidad de sus frisos. Pero una conexión directa entre ellas tampoco resulta posible, porque cada una de estas obras en sí mismas constituye una individualidad con rasgos muy peculiares. La solución debe radicar por tanto, en que todas hayan partido de un mismo foco de emisión de ideas, y este no debe ser otro que el núcleo difusor del Islam, según las relaciones que en cada caso hemos ido exponiendo. Baut, con una vida que perduró hasta el siglo XI⁵¹, puede suponer, el eslabón más antiguo conocido en esta trayectoria, paralelamente a lo que hemos considerado para las artes plásticas de Egipto. La considerada originalidad de cada una de estas arquitecturas en sus contextos respectivos, deriva precisamente de que no pueden ser explicadas a partir de los modelos cristianos coetáneos, y el

46 Ejemplos de Parenzo, Venecia y Torcello, recogidos por SALMI, figs. 190, 194, 204, 205. RUSSO, *op.cit.* fig. pp. 494-502, y 518 ss., figs. 40, 41, 42 y 44.

47 RUSSO, *op. cit.*, p. 502.

48 RUSSO, *op.cit.*, pp. 527-529.

49 RUSSO, *op.cit.*, pp. 484-491.

50 RUSSO, *op.cit.*, p. 525.

51 CABROL, F., LECLECQ, H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, II, París, 1910, c. 209.

«bizantinismo» que se propone en la base de algunas de las definiciones de su escultura, que no es posible comprobar de manera clara, habrá de explicarse también como una tardía interpretación de la base oriental sasánida y tardomediterránea que, como vimos, subyacen en la formación del arte islámico. Todo ello, canalizado en momentos y desde focos diferentes e interpretado en espacios culturales igualmente diferentes, dará como consecuencia versiones particulares, pero todas ellas convergentes en el punto de partida. Este es el contexto en el que, a nuestro juicio, podría integrarse a Quintanilla con más justificación.

No conocemos casos de la arquitectura islámica con esta concreta disposición de frisos hasta la creación fatimí, como pueden mostrar el alminar oeste de la mezquita de al-Hakim (990-1013) o la fachada de la mezquita de al-Aqmar (1125), ambas en el Cairo⁵², y puede quedar reflejado en el alminar de la mezquita cristianizada de San Salvador de Toledo. Pero anteriormente, la mezquita de las Tres Puertas de Qayrawan (fig. 7), creada por un religioso andaluz en el año 866, planteaba su fachada con tres arcos, sobre los que se dispusieron cuatro frisos. En este caso van unidos y tres de ellos, como es habitual, son registros de inscripciones, pero el cuarto, en posición intermedia, recoge ornamentos de carácter vegetal, así como las enjutas entre los arcos. Esta inusual fachada, con el alminar al lado, sugiere, con diferencias, la analogía con el atrio de Pomposa, por más que ambas estructuras, en cuanto a composición arquitectónica, hayan partido del sustrato clásico. Faltan en general muchas de las arquitecturas más ricas de los palacios islámicos, en las que probablemente pudieron estar soluciones de este tipo.

Una vez en este nuevo estadio cultural al que nos ha encaminado nuestro análisis, debemos considerar que precisamente España ha sido solar fecundo de desarrollo de la cultura islámica, y que Córdoba en el siglo X, fue el más potente foco de occidente. La transmisión de principios islámicos en la fase que estudiamos, a un sector cristiano menos poderoso, debió ser envolvente a partir del auge del siglo IX y hasta la culminación del califato en el siglo X. La proyección de islamismos en la creación cristiana de estos siglos, ha sido reconocida en la arquitectura «mozárabe». Pero su amplitud factiblemente, alcanzó a más de lo que hasta el momento ha sido considerado⁵³.

La iglesia de San Miguel de Escalada, en la provincia de León, fue construida, como se sabe, por monjes mozárabes que emigraron al norte en el año 913. La riqueza del edificio, con abundante escultura, resulta llamativa y comparable en este sentido sólo con Quintanilla de las Viñas y San Pedro de la Nave⁵⁴. En Escalada, en la decoración que se concentra en el ábside central y en la pantalla de arcos que separa el crucero de las naves, se dispone de nuevo el consabido tema del rolo poblado de animales —el león, el águila y las aves—, labrado en frisos que utilizan tanto la piedra como el estuco. Alguna de estas especies, concretamente el tipo del águila y del león levantando una pata, se repiten en el hostiario de San Pedro de Roda, obra de los talleres de Córdoba en la etapa califal⁵⁵ (fig. 40). No conocemos ninguna muestra de la metalistería sasánida en

52 CRESWELL, K.A.C., *The Muslim Architecture of Egypt*, New York, 1978, figs. 16 c y 17, lams 30, 32 y 82 c.

53 Gómez Moreno lo planteó para la arquitectura “mozárabe”, y Luís Caballero para la arquitectura asturiana y la que considera que, a pesar de haber sido clasificada como visigoda, puede ser de fase posterior: CABALLERO, «Un canal de transmisión...», *op.cit.*, y «La arquitectura denominada de época visigoda...», *op.cit.*, pp. 215-217.

54 La escultura de estas iglesias ha sido comprada por SCHLUNK, H., «Entwicklungsläufe der Skulptur auf der Iberischen Halbinsel vom 8. bis 11. Jahrhundert», *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, III, Heidelberg, 1974, p.130, ARBEITER, A, NOACK, S., *Christliche Denkmäler und frühen Mittelalters*, Mainz, 1999, p. 274, considerando a las dos últimas como visigodas, y CAMON AZNAR, *op.cit.*, p. 215, considerando a San Pedro de la Nave y a San Miguel de Escalada del mismo momento.

55 GÓMEZ MORENO, M., «El arte árabe español hasta los almohades», *Ars Hispaniae*, III, Madrid, 1951, pp. 336, fig. 398.

suelo hispánico, pero esta caja se puede considerar inspirada en ella (fig. 39). La formalidad de los frisos de Escalada difiere de la más correcta ejecución de Quintanilla de las Viñas, pero no dudamos de la relación existente entre los modelos de una y otra. El hostiario de Roda encierra a los animales en una sucesión de medallones sogueados como Quintanilla, y los roleos de Escalada pertenecen al mismo género que los de Quintanilla (figs. 9, 12 y 13). Otras obras de metal del arte del califato, recogen sin muchas variaciones el mismo tipo de composición zoomorfa en medallones⁵⁶, lo que indica que fue un tema difundido en el momento.

Los tallos de Quintanilla encuentran un referente en el arte bizantino, no dentro de la escultura, sino a través de la más fantaseada representación miniada. El códice de la Biblioteca Nacional de París Coislin 20, siglo X (fig. 3), nos ofrece el mismo tema de los tallos con racimos, palmetas y aves, e incluso medallones con animales, que evocan sin duda alguna el recuerdo de Quintanilla, pero todo tamizado desde la óptica clásica, más propia de la creación bizantina⁵⁷. Una versión más próxima, aunque con una calidad más orgánica, la encontramos en Aquileia (fig. 8), en un relieve del siglo IX, de claras reminiscencias sasánidas, dentro del orientalismo que impregnó en el momento el área altoadriática, con una impronta notable dentro de esta ciudad. Se ha apuntado a lo islámico y quizá también a lo bizantino islamizado, como vías de difusión de los temas orientales hasta el núcleo de Aquileia⁵⁸.

Este mismo tipo de roleo, en una preciosa interpretación, es el que encontramos también en alguno de los frisos de San Pedro de la Nave, acompañado de aves con el cuello doblado hacia abajo, de la misma manera que las aves de Escalada (fig. 37). La más justa comparación de estos frisos de San Pedro, se encuentra en el broche de cinturón que se halló en el Cerro del Salido, próximo la localidad jienense de La Guardia (fig. 34). Esta estrecha relación ha llevado a considerarlo igualmente visigodo, de raíz bizantina⁵⁹. Pero el broche de La Guardia, constituye una vez más un *unicum* en el conjunto de la toréutica del momento, en la que ha quedado inscrito pese a dudas⁶⁰. Representaciones muy semejantes se pueden comprobar en relieves itálicos situados entre el fin del siglo VIII y el fin del siglo IX⁶¹ (fig. 35). Y, en cuanto a tipología, este broche es comparable con el que se recoge en Santa María de Hito (Santander), que ha sido clasificado como de creación mozárabe⁶² (fig. 33). Está realizado en hueso, y su representación con aves y formas arbóreas esquemáticas, remite a las artes industriales de Córdoba en el siglo X. Interesantemente, un análisis de los detalles con los que han sido diseñadas estas aves, pone de manifiesto con qué similitud se corresponden sus trazas con las de las aves de Quintanilla (figs. 25 y 26).

56 GÓMEZ MORENO, *op.cit.*, fig. 389, 390 f, 398 b, o la copa mozárabe llamada Cáliz de San Giraldo, de la Catedral de Braga, GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes, op. cit.*, lam. CXLIV. En la misma línea, la cajita del Museo diocesano de la Seo de Urgell: *Cataluña y el Islam*, Lumwerg, Madrid, 1998, p. 107.

57 GRABAR, A., *Sculptures...*, *op.cit.*, pp. 115 ss. ¿Procedía este diseño también de fuentes orientales? En otro ejemplo coetáneo de tablas de cánones que Grabar publica conjuntamente, lam. LIX, 2, los leones afrontados y las flores sobre el arco, delatan la influencia sasánida.

58 TAVANO, S., «Relievi massenziani inediti», *Aquileia Nostra*, 41, 1970, pp. 104-105, y «Scultura altomedioevale in Aquileia fra oriente e occidente», *Aquileia e l'Occidente, Antiquità Altoadriatique*, XIX, 1981, pp. 325 ss.

59 PALOL, P., «Hallazgos hispanovisigodos en la provincia de Jaén», *Ampurias*, XVII-XVIII, 1955-56, pp. 288-290, SCHLUNK, H., HAUSCHILD, T., *op.cit.*, p. 101, 227-228, lam. 133 b.

60 RIPOLL, G., *Toréutica de la Bética (siglos VI y VII d.C.)*, Barcelona, 1998, pp. 104-106, nota 184, fig. 11.

61 MELUCCO VACCARO, A., PAROLI, L., *Corpus della scultura altomedioevale .VII, La diocesi di Roma*, Spoleto, 1995, pp. 106-109, lam. VI. Aluden a otras piezas semejantes en Roma y Arezzo.

62 GIMENO GARCÍA-LOMAS, R., «Hallazgo de un broche altomedieval trabajado en hueso», *BSAA*, 44, 1978, pp. 430-434. Ya comparado por RIPOLL, *op.cit.*, p. 105.

Dentro de las artes industriales, los tejidos fueron, por su amplia producción, agentes de primera categoría en la difusión de motivos. De los tejidos islámicos de España, poco representativos en número, nos interesa particularmente el que se descubrió no hace mucho tiempo en la Colegiata de Oña (Burgos). Su riqueza es evidente, se le ha identificado como al-yuba de Abd al-Rahman III, y, utilizada como sudario de uno de los condes de Castilla poco más tarde, indica la valoración y el significado que estos objetos reales tuvieron en el ámbito cristiano. El tejido va bordado con una seriación de círculos y figuras geométricas más compleja que lo habitual. En ellos se multiplican los animales y árboles en un repertorio amplio de especies, que se consideran elementos configuradores de una iconografía emblemática que implantase Abd al-Rahman III tras proclamarse califa. El grifo, el león, los pavos y los leones, forman parte de la misma entre otros animales. Las fechas en las que se ha ubicado la tela, oscilan entre los años 929 y 934⁶³.

Parece indudable que una pieza de tejido estuvo en la base de algunos de los motivos de Quintanilla. El extraño modo de representar el pelaje de alguno de los animales, semejante a la trama de una malla, coincide con la técnica de bordado que fue aplicada en la magnífica tapicería de Bayeux (figs. 27 y 28). Del mismo modo, la regularidad geométrica y el volumen de los racimos de los frisos, sugieren el efecto creado por la trama de algún tapiz, así como los puntos que recorren el cuerpo de los grifos, recuerdan a la combinación de hilos que avivaban el colorido de aquellas creaciones textiles⁶⁴.

Otro campo de la plástica islámica de interés a tener en cuenta para establecer relaciones, son los marfiles, con una excepcional colección en España. El bote de la Seo de Braga (1004-1008), reúne también una serie de animales, que conectan directamente con los que aparecen en Quintanilla, así como el fino sogueado que forma los medallones (fig. 31). La inscripción que documenta el bote, indica que se trataba de un objeto de regalo dentro del ámbito cortesano, que recibió Abdelmelik, el sucesor de Almanzor, nombrado Saif al Daula (Espada del Estado) como se le cita aquí, después del saqueo y ruina de León en el año 1004⁶⁵.

Pero el mismo repertorio que conocemos a través de las artes industriales que perviven, también debió estar presente en la arquitectura, en sus revestimientos en pintura, estucos, tallas de madera o en relieves en piedra. Un fragmento de las pinturas del palacio abasí de Samarra, nos da un testimonio lejano (fig. 38). El ejemplo más revelador en este género, lo encontramos en una pequeña placa califal labrada en piedra que se encuentra en el Museo Arqueológico de Córdoba (fig. 30). Apareció en Madinat al-Zahra, y posee una inscripción que remite al nombre del artífice, pero al estar rota la pieza, no nos informa de más. Habrá que remitirla por tanto a las fechas que medían entre la fundación de Madinat al-Zahra (936), hasta el momento de su abandono en los inicios del siglo XI. Está decorada simétricamente en sus ángulos con dos parejas de ciervos y dos pavones con sus cuellos entrelazados respectivamente, dispuestos a los lados de una representación arbórea⁶⁶. La proximidad de los pavones de Madinat al-Zahra con los de

63 CASAMAR, M., ZOZAYA, J., «Apuntes sobre la yuba funeraria de la Colegiata de Osma (Burgos)», *Boletín de Arqueología Medieval*, 5, 1999, pp. 36-90.

64 Comparar con el tejido copto de la fig. 16.

65 FERRANDIS, J., *Marfiles árabes de Occidente*, t. I, Madrid, 1935, pp. 81-82, lam. XXXVII; KÜHNEL, E., *Die islamischen Elfenbeinskulpturen. VIII.-XIII. Jahrhundert*, Berlín, 1971, pp. 45-46, lams. XXIX-XXX.

66 HERNÁNDEZ, F., VICENT, A.M., «Plaqueta decorativa califal procedente de Medina al Zahra», *España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, pp. 109-117, y MARTÍNEZ NÚÑEZ, M.A., «Epígrafes a nombre de Al-Hakam en Madinat al-Zahra», *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 4, 1999, p. 90.

Quintanilla de las Viñas es evidente (figs. 29 y 30). El tipo de animales y la talla en dos planos combinada con la talla de biseles para destacar los detalles del plumaje, diseñados a base de líneas paralelas, coincide en ambos casos con pequeñas diferencias.

Estos objetos tienen un valor fundamental en el estudio que realizamos como piezas testimonio, capaces de dar referencias ciertas de la procedencia de los motivos de Quintanilla, y de una cronología aproximada. En el siglo X como vemos, y como pueden demostrar otras piezas de escultura significativas como las conocidas pilas califales⁶⁷, o los numerosos objetos de marfil, o la loza califal ornamentada, la imaginería animal se impuso y proliferó en el ámbito hispanomusulmán⁶⁸. Pero sus antecedentes debieron establecerse con anterioridad en la península.

En tiempos de Abd al-Rahman II (822-852), la creación artística debió empezar a funcionar con una visión de mayor alcance, en una etapa de prosperidad, en la que además se dirigía la mirada a oriente. Es conocida la relación con Bagdad y el cambio de gustos y de orientación, en un ambiente de refinamiento. Pero de aquel momento de auge, lamentablemente, no poseemos apenas referencias materiales. Sin embargo, la corte cristiana de Asturias, debió acoger ideas de aquellas innovaciones. Algunas han sido detectadas ya, fundamentalmente para una fase final, a partir de Alfonso III, pero en la originalidad de las construcciones de Ramiro I, seguramente subsisten también conceptos venidos de la corte de Córdoba.

Los animales del Naranco, o los que se encuentran en Santa Cristina de Lena (fig. 32), el grifo de Lillo, así como la temática de las aves en roleo (fig. 36), en una modalidad comparable con las definiciones de San Pedro de la Nave o San Miguel de Escalada, demuestran que este repertorio se encontraba ya cimentado⁶⁹. Y en cuanto a elementos arquitectónicos, tanto el concepto ornamental de la rosca del arco de Quintanilla, como la composición del mismo, se pueden comparar con la arquitectura de San Miguel de Lillo. Es aquí donde debemos ver el antecedente de la extraña superposición de un bloque prismático sobre las columnas. Es frecuente en la arquitectura asturiana en general, sustituir los capiteles por impostas de forma prismática, pero el efecto más aproximado a Quintanilla se encuentra en San Miguel de Lillo⁷⁰, aunque la solución de Quintanilla sea algo diferente, al superponer un arco de herradura con imposta propia. Soluciones semejantes a las de Asturias se encuentran en la arquitectura de Túnez desde la etapa aglabí⁷¹, y ello puede indicar otro punto de contacto con las formas del Islam.

Paralelamente, los árboles de Quintanilla, formados por palmetas de tradición irania y compuestos de manera simétrica, encuentran sus referentes en capiteles islámicos del tiempo de Abd al-Rahman II⁷² (figs. 44 y 45), y tienen una correspondencia en la orfebrería asturiana en la Caja de Reliquias de la catedral de Astorga (fig. 46), que porta una inscripción de Alfonso III (866-910), todo lo cual es exponente una vez más de la ósmosis artística entre el sur y el norte de la península, y la continuidad de modelos entre los siglos IX y X.

67 GÓMEZ MORENO, M., *El arte árabe español...*, *op.cit.*, pp. 181-188, figs 186-249, KUBISCH, N., «Ein Marmorbecken aus Madinat al-Zahira im Archäologischen Nationalmuseum in Madrid», *MMit*, 35, 1994, pp. 398-417.

68 En la cerámica califal se pueden ver determinados detalles de la iconografía sasánida: collares, ramas u hojas colgando del pico o boca de los animales, crestas o cintas al cuello para las aves, pavos con cola alzada, etc., que coinciden con la iconografía de Quintanilla: GÓMEZ MORENO, M., *El arte árabe*, *op. cit.*, PAVÓN MALDONADO, B., La loza doméstica de Madinat al-Zahra, *Al-Andalus*, XXXVII, 1, 1972, pp.191ss.

69 ARBEITER, A., NOACK-HALEY, S., *op.cit.*, Mainz, 1999, lams. 30b, 34, 39 y 40a.

70 ARBEITER, NOACK-HALEY, *op.cit.*, fig. 29 a.

71 Por ejemplo en la mezquita del Ribat de Susa, o en la mezquita del ribat de Monastir: PAVÓN MALDONADO, B., *España y Túnez. Arte y arqueología islámica*, Madrid, 1996, pp. 41-47 y 58, figs. 249 y 262.

En consecuencia con todo lo que hemos planteado, deducimos que el Islam, cuya creación en Al-Andalus, con esplendor incipiente en el siglo IX hasta configurarse en foco de creación de primera magnitud en el siglo X, ha sido un soporte renovador para la arquitectura de los reinos cristianos, como ha sido planteado ya⁷³, y está en la base de la escultura de Quintanilla de las Viñas, que bebe de la síntesis de las viejas raíces orientales y mediterráneas, que una vez más se reelaborarían en suelo hispánico a partir del siglo IX, sobre experiencias intermedias en el espacio y el tiempo desde Córdoba a Bagdad. En este proceso, lo sirio-palestino, lo copto y lo sasánida, con préstamos bizantinos, constituyeron las bases matrices, el tronco creador de la antigüedad que sustentó esencialmente el nuevo estadio de la cultura artística islámica. El arte islámico refundió estas tendencias, y en la inmensidad de su espacio, adquirieron una difusión inusitada, adoptando al mismo tiempo acentos de carácter propio en cada lugar de desarrollo.

LA REPRESENTACIÓN FIGURADA

Las imágenes de Quintanilla se concentran en el interior de la iglesia. Los capiteles del arco de la cabecera portan la luna y el sol, por encima del arco se dispone la imagen de Cristo bendiciendo, y, desprendidas hoy de su emplazamiento original, se encuentran cuatro piezas sueltas más. En dos de ellas se representan figuras flanqueadas por ángeles, una empuñando una cruz, y la otra posiblemente una imagen femenina. En las otras dos piezas aparecen dos imágenes, con un libro en la mano cada una, que vienen identificándose con apóstoles.

La conexión de esta serie de representaciones en orden a interpretar su significado resulta dificultosa al no encontrarse referencias que presenten un conjunto semejante. Además, en los grandes bloques exentos, las figuras flanqueadas por los ángeles tampoco están identificadas con claridad. Se trata de imágenes de veneración, pero no responden a prototipos iconográficos concretos. Ni tampoco se sabe con certeza la ubicación de estas piezas⁷⁴. En consecuencia, las interpretaciones dadas por parte de distintos estudiosos, se mueven en conceptos diferentes⁷⁵.

Es clara la presencia de Cristo bendiciendo en la cúspide del conjunto, encarnando al Pantocrator, en relación al cual las desconcertantes imágenes del Sol y de la Luna imprimirían aquí el carácter cósmico propio del ámbito de las teofanías⁷⁶.

Efectivamente el sol y la luna, como astros esenciales que definen de manera inmediata al cosmos, se han constituido en símbolos de diversos sistemas religiosos cuando se ha tratado de expresar el carácter de lo sobrenatural o de lo sagrado. La Biblia se encuentra así, desde los textos del Antiguo Testamento, colmada de constantes alusiones a los dos astros, y paralelamente, su expresión en la plástica cristiana hizo suyos esquemas de creación más antigua, que ya había asimilado en su repertorio la cultura clásica. En la etapa en la que consideramos a Quintanilla, el

72 PAVÓN MALDONADO, B., «Capiteles y cimacios de Madinat al-Zahra tras las últimas excavaciones», *A.Esp.Art.*, XLII, 166, 1969, pp. 155 ss., y CRESSIER, P., «El renacimiento de la escultura de capiteles en la época emiral: entre oriente y occidente», *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 3, 1991, p. 165 ss.

73 *Vid.* nota 53.

74 CAMPS, *El arte hispanovisigodo*, *op.cit.*, p. 656, señaló que estos bloques podrían encontrarse en el espacio del crucero, frente a las imágenes del sol y de la luna en el arranque de la nave central, de modo análogo a San Pedro de la Nave.

75 SCHLUNK, H., HAUSCHILD, T., *op.cit.*, 103, PALOL, P., «Arte y arqueología», en MENÉNDEZ PIDAL, R., *Historia de España*, III*, *España visigoda*, Madrid, 1991, pp. 379-381, BARROSO, R., MORÍN, J., pp. 187 ss.

76 PALOL, P., *loc.cit.*

Beato de Gerona (975), que recoge estos signos ligados a la escena de la Crucifixión, como se reiteraría en los siglos posteriores, puede efectivamente probar la aplicación y el sentido que entonces tuvieron (fig. 49)⁷⁷. La leyenda que aparece en la parte superior, extrae de la narración evangélica el insólito fenómeno que sobrevino al hecho trascendental de la muerte de Cristo: SOLOBSCURATVS, contaminado con las resonancias cósmicas en las que se envuelve la predicción de la segunda venida de Cristo: LVNA NON DEDI...V SVVM⁷⁸.

En cuanto al estilo de la escultura, es notable el primitivismo al que ha llegado la expresión de la realidad, favorecido por una técnica de ejecución simplificadora, que consiste en delinear el interior de las figuras con incisiones paralelas y trazar de manera sumaria los rasgos de los rostros. En este sentido, los relieves figurados de Quintanilla tienen una correspondencia con los que cubren el altar itálico de Ratchis, en Cividale (737-744), al que Francovich dedicó un estudio monográfico, incluyendo a Quintanilla como su más cercano paralelo, y en el que profundizó en la búsqueda de los orígenes y difusión de este modo de expresión⁷⁹. Imágenes semejantes se localizan en un espacio temporal amplísimo, desde el siglo I a.C., hasta el siglo X d.C., y en contextos culturales muy diversos, configurando en principio todo un complejo confuso, en el que discernir las líneas de creación y difusión encierra grandes dificultades. Pero las hipótesis elaboradas por Francovich están basadas sobre puntos que en gran parte coinciden con el planteamiento que hemos expuesto en el análisis de la representación animal de Quintanilla, por más que su línea de expresión y la de los relieves figurados nos parezcan inconexas.

Para Francovich, el altar de Ratchis y Quintanilla de las Viñas, considerada por él visigoda, son los más importantes exponentes de la escultura figurada precarolingia, que pueden conectar con otras representaciones occidentales, fundamentalmente en el campo de la miniatura, del mismo modo que con manifestaciones coetáneas y posteriores en la lejanía de Armenia o Georgia. Por otra parte, esta tendencia expresiva se detecta en ejemplos más remotos que remiten a la plástica siríaca palmirena del siglo I a.C., de claras influencias orientales, o a determinadas manifestaciones cristianas, siríacas también, cuya plástica prosigue en la misma línea, y paralelamente en ejemplos palestinos, como las ampollas de Tierra Santa, o relieves de la creación copta, probablemente dentro de la misma esfera de influencia. El principio de estas manifestaciones debió estar pues en este núcleo sirio-mesopotámico, en un estilo local de base helenística, pero receptivo a las tendencias abstractas propias de la visión irania, concretado con posibilidad a partir de las creaciones partas. Este foco, que debió proseguir en la fase islámica, asimilando también principios sasánidas —Francovich plantea incluso en hipótesis, la existencia de una escuela cristiana de miniatura sobre el año 900—, es de donde deriva la esquemática expresión de una parte importante de la plástica de los siglos VII y VIII fundamentalmente, con resultados similares en momentos que se prolongan hasta el siglo X, y escenarios muy distantes. Dentro de este engranaje, Quintanilla es un reflejo más de esta tendencia oriental, lo que supone una convergencia de principios con el altar de Ratchis, pero no necesariamente que existiera una mediación directa entre ambas creaciones.

Otra manifestación más tardía de esta tendencia primitivista, puede comprobarse en la miniatura hispánica del siglo X. Pero, por relación a las semejanzas que ésta presenta con los relieves

77 Ya comparado por BARROSO, R. y MORÍN, J., *op. cit.*, p. 201.

78 Posiblemente LVNA NON DEDI[t] [I]V[men] SVVM, a partir de Mc. 13, 24: *Sol contenebrabitur et luna non dabit splendorem suum*, Mt. 24, 29: *et luna non dabit lumen suum et stellae cadent de caelo*, y Lc., 23,45: *et obscuratus est sol*.

79 FRANCOVICH, *op.cit.*, pp. 173-236.

de Quintanilla y de San Pedro de la Nave, ha sido considerada sólo una continuación de la miniatura que hipotéticamente se desarrolló en la etapa visigoda⁸⁰, de la que, por otra parte, no conocemos ninguna manifestación concreta. Schlunk supuso para la misma un origen norteafricano que niega Francovich, en defensa del estilo esquemático y de líneas paralelas que hace derivar de lo oriental y llegaría a los miniaturistas «mozárabes», al igual que anteriormente a la escultura visigoda. Efectivamente, el ejemplo que poseemos de este estilo en algunas imágenes de la Biblia Hispalense, añadidas en 988, conecta de modo directo con Quintanilla de las Viñas (fig. 52). En este punto, hacemos notar que las imágenes que consideramos de la Biblia Hispalense tienen un carácter diferente a los más comunes rasgos de la miniatura «mozárabe», y que además se trata de uno de los escasos libros realizados en el territorio de Al-Andalus que se conservan. Nada sabemos apenas de los libros andalusíes, pero la magnífica biblioteca de Córdoba debió acoger todo tipo de manuscritos, que bien importados o realizados allí, pudieron ser una importante escuela de creación y transmisión de modelos. No se han reconocido claramente los islamismos de estas imágenes⁸¹, que solamente en la caracterización que presenta el profeta Miqueas (fig. 52), puede parecer evidente, pero, y en consonancia con lo que hemos podido comprobar en los frisos de animales, planteamos la difusión de este estilo en la península a partir de la creación islámica. El capitel de los evangelistas de Córdoba⁸², siempre reconocido como visigodo, podría ser un testimonio más de este tipo de creación andalusí, y la interesante pila de Játiva⁸³, única como creación, con escenas figuradas que no han sido interpretadas, representaría un paso más en este género de expresión, en este caso dentro de la vertiente islámica.

Se podría objetar que siendo un estilo difundido en tan amplia sucesión de tiempo como hemos visto, Quintanilla pudo crearse igualmente en la etapa visigoda. Pero las correspondencias que hemos hallado para los relieves zoomorfos resultan inequívocas en el contexto del siglo X, y las semejanzas de Quintanilla con la miniatura mozárabe, hacen más lógico pensar en una creación coetánea, que en el complejo argumento de suponer un hipotético antecedente en la etapa visigoda.

Algunas referencias comparativas más pueden reforzar este avance cronológico. La representación antropomorfa del sol y de la luna, tiene sus precedentes en el mundo clásico, por más que sus orígenes nos remitan al panteón palmireno, dentro el ámbito de la cultura siríaca, donde con diferencia de siglos, se comprueba incorporado a la representación cristiana. El manuscrito de Rábula (586), frecuentemente aludido en relación a Quintanilla, podría testimoniarlo. Pero, en fase altomedieval, el sol y la luna, con formalidad semejante, volvieron a aparecer, seguramente reinstaurados en el ámbito carolingio, donde se recogen ejemplos. La crucifixión del Beato de Gerona procede de modelos carolingios, y el tapiz de la Creación de Gerona reitera la imagen de los dos signos astrales con escasas diferencias, transmitidos probablemente a partir de la misma vía⁸⁴.

Para la composición de los clipeos portados por ángeles, se han señalado ya antecedentes en la plástica clásica y bizantina, al igual que su presencia en la miniatura mozárabe. El Beato de Gerona, entre muchos otros ejemplos, muestra ángeles semejantes a los de Quintanilla (fig. 49).

80 SCHLUNK, H., «Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda», *AEArt.*, 71, 1945, pp. 241-265.

81 WILLIAMS, J., *La miniatura española en la Alta Edad Media*, Madrid, 1987, pp. 23-24.

82 SCHLUNK, H., *Die Denkmäler*, *op.cit.*, lams. 92 y 93.

83 GÓMEZ MORENO, M., *El arte árabe español...*, *op.cit.*, p. 274, figs. 329,330. La sitúa en el siglo XI.

84 PALOL, P. de, *El tapiz de la Creación de la catedral de Gerona*, Barcelona, 1986, pp. 120-122. fig. 13.

Y aún se pueden encontrar en el arte románico recurrencias que parecen continuar y reafirmar este esquema en las mandorlas teofánicas o en los clipeos con crismones o corderos, desde los primeros ensayos de los conocidos dinteles de Saint Genis-des-Fonts o San Andrés de Sureda, hasta pervivencias retardatarias como la que recoge el sarcófago de la iglesia de San Feliù de Girona (s. XIII) (fig. 50)⁸⁵.

Otros detalles, como el tipo de peinado de los evangelistas de Quintanilla, con una melena cortada la altura de la nuca, pueden comprobarse también en la misma ilustración del Beato de Gerona, en la imagen de Longinus, cuyo rostro, representado de tres cuartos, puede dar explicación también de la ruda interpretación del peinado desigual del rostro de los evangelistas de Quintanilla, sometidos a estricta frontalidad. De la misma manera, el extraño modo de cubrir la cabeza de Cristo o de la imagen que porta la cruz de Quintanilla, encuentra su correspondencia en el tocado de San Mateo, o tal vez la imagen de Dios, que recoge el Beato de Fernando y Sancha (1047)⁸⁶ (figs. 53 y 54).

Pero si las comparaciones que hemos establecido nos llevan a fechas de los siglos X y XI, también, como hemos observado en el capítulo anterior, el principio de alguna de estas representaciones, no tanto en el aspecto formal sino en el de la iconografía, pudo estar establecido en la etapa inmediatamente anterior, como se puede comprobar en el arte asturiano. Concretamente, las imágenes de los evangelistas, representados en busto y con su libro en la mano, parten del mismo esquema que los que se encuentran en las basas de San Miguel de Lillo, aunque el procedimiento técnico y los rostros pertenezcan a otra línea⁸⁷.

FLAMOLA

El nombre femenino de Flamola aparece inscrito en el capitel en el que se representa el sol. En el borde superior del mismo, la inscripción completa dice: + OC EXIGUUM EXIGUA OFF(ERO) D(E)O FLAMMOLA VOTUM⁸⁸. Conocemos pues a la donante o benefactora de la iglesia. Sin embargo, su identificación resulta problemática. Los tres monogramas que se encuentran en el exterior:

F	D	F
A + N	A + N	R + N
L	L	C

tienen carácter conmemorativo y serían claves para documentar el momento, pero la lectura de los mismos responde a un sistema cifrado cuyo código se desconoce. Son muy diferentes las versiones que se han dado hasta ahora, pero esta misma divergencia entre unas y otras nos hace reconocer su

85 *Catalunya románica*, V, Enciclopèdia catalana, Barcelona, 1991.

86 YARZA LUACES, J., *Beato de Liebana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998, p. 63.

87 CRUZ VILLALON, M., «Mérida entre Roma y el Islam. Nuevos documentos y reflexiones», *Los últimos romanos en Lusitania*, Mérida, 1995, pp. 165-166, figs. 9 y 10. Entonces supusimos que Quintanilla era anterior a San Miguel de Lillo.

88 La dedicación responde a una fórmula que se registra ya en Asturias, en San Salvador de Oviedo, en tiempos de Alfonso II: PUIG I CADAFALCH, J., *L'Art Wisigothique...op.cit.*, 1961, p. 136, anotado también en SEPÚLVEDA, M.A., «Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas», *España medieval. Estudios en memoria del Profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz*, II, Universidad Complutense, Madrid, 1986, pp. 1217-1218.

arbitrariedad⁸⁹. La mayor parte de ellas coinciden sin embargo en la lectura del tercer anagrama como *fecerunt*, al quedar implícita la idea de que los nombres de los otros dos monogramas hacen referencia a los patrocinadores del edificio. Entre todas las interpretaciones dadas, parecen más razonables las que han tratado de conectar su sentido con el nombre de Flamola, y concretamente la explicación de Pérez de Urbel, ligada a la investigación documental, tiene visos de ser la más fundamentada, siendo para nosotros además, la que más nos aproxima al momento al que el análisis de la escultura nos ha dirigido. Partiendo de las fórmulas de firmas de cartas castellanas del siglo X, en las que además, como en otras cartas leonesas, se encuentran combinaciones semejantes a estos monogramas⁹⁰, leyó : ADEFONSUS LEGIONE, FREDENANDUS CASTELLA, referido al rey Alfonso IV de León y Fernando Assuriz, conde de Castilla. En este caso, el tiempo de gobierno de ambos, coincidió solamente entre los años 925 y 930, y en este plazo y con anterioridad, una tal Flamola, aparece también en diversos documentos en los que se la liga además a la familia de Fernán González⁹¹. En contrapartida, los investigadores que han defendido el visigotismo de la iglesia, a partir de Camps, aducen que el nombre de Flamola tuvo un uso amplio en Castilla, como advirtió ya Kingsley Porter, lo cual restaría valor absoluto de cualquier identificación⁹².

La Flamola que se registra en el siglo X, estaba casada con Gundisalvo Telliz, conde de Cerezo de Río Tirón, y seguramente estaba emparentada con Munia o Muniadona, que algunos autores consideran su hermana. Munia estuvo casada con el conde Gonzalo Fernández, fundador de la ciudad de Lara (900), matrimonio del que nacería Fernán González. Otra Muniadona o Mumadona, que quizá fuera la misma, se registra también en el árbol genealógico de esta familia y estuvo casada con el rey García I de León⁹³. Esta Flamola estaba pues entroncada con la aristocracia del momento, en la línea de aquellos poderosos condes que gobernaron con práctica independencia en Castilla, pudiendo actuar desde esta posición como benefactora de la iglesia. Así, aparece en los documentos del momento como donante de bienes y tierras al monasterio de Arlanza (902) o al de Cardaña (929)⁹⁴. También en el año 929, Muniadona hacía

89 HÜBNER, I.H.C., 387: [D]an[i]el Fr[a]nc(us) A[t]an[ag]i[us](dus); GOMEZ MORENO, Primicias, *op.cit.*: FLAInus DILANus FeCeRuNt; LAMBERT, E., «L'église visigothique de Quintanilla de las Viñas», *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1955: FANueL DANiel FeCeRuNt; ANDRÉS ORDAX-ABASOLO, *op.cit.*: FLAN (o)LA DANILA FECER(U)N(t); SEPÚLVEDA, M.A., *op.cit.*: FLAMMOLA RESTAURATIONEM FECI.

90 PÉREZ DE URBEL, «La antiquísima iglesia...», *op. cit.*, pp. 1129-1130. Estos monogramas crucíferos fueron comparados con los que aparecen en las acuñaciones visigodas desde las emisiones de Ervigio (680-687): SCHLUNK, HAUSCHILD, *op.cit.*, p. 232. Monogramas crucíferos semejantes se encuentran también en la península, por ejemplo, en documentos firmados por el Abad Oliba para finales del siglo X, en contacto con lo francés, o para el siglo IX: RIU RIU, M. *et alt.*, «La España cristiana de los siglos VIII al XI», en MENÉNDEZ PIDAL, R., *Historia de España VII***, II, pp. 739, 780 y 488.

91 PÉREZ DE URBEL, *loc.cit.*

92 CAMPS, «El visigotismo...», *op.cit.*, p. 129.

93 PÉREZ DE URBEL, *España cristiana. Comienzo de la reconquista (711-1038)*, en MENÉNDEZ PIDAL, R., *Historia de España*, VI, 1964, pp. 219-220 y 264.

94 PÉREZ DE URBEL, «La antiquísima...», *op.cit.*, y *España cristiana, op.cit.*, pp. 229-260. También se han referido otros documentos a Flamola: HUIDOBRO, L., *op.cit.*, pp. 266-68, recoge tres inscripciones, una de 879, en la que Flamola aparece como hermana de la condesa Munia ofreciendo la iglesia de Quintanilla a Jesucristo, otra en la que se consigna su muerte en 929 y su enterramiento en la iglesia, y una tercera en la que se registra a Doña Mumadona y a su esposo el conde Gonzalo Nuñiz, muerto en 932. El mismo Huidobro recoge otros datos del becerro de Santa María de las Viñas, en el que se consignaba que Mumadona murió en 935 y fue enterrada en el atrio de Santa María de Lara. Pero ni las inscripciones ni el becerro existen por lo que CAMPS, «El visigotismo...», *op. cit.*, pp. 127 ss., condenó estos documentos como falsos. Sin embargo, GÓMEZ MORENO, M., «Primicias del arte cristiano español», *AEArt*, XXXIX, 1966, p. 131, sigue recogiendo la fecha de 879 como el momento en el que Flamola restauró el monasterio

donaciones a la iglesia de Quintanilla, que entonces se documenta funcionando como un monasterio de monjas⁹⁵.

Las fechas que ha propuesto Pérez de Urbel, así como el contexto del momento parecen ser apropiados para integrar en él la creación de Quintanilla de las Viñas. Si valoramos la iglesia, tanto la técnica de construcción, con buena fábrica de sillares, como la riqueza de su escultura, nos ponen ante uno de los más notables monumentos prerrománicos de la península, junto con las iglesias de San Pedro de la Nave o San Miguel de Escalada, con las que constantemente ha sido comparada. La cronología de San Pedro de la Nave está todavía por resolver, pero San Miguel de Escalada, cuya escultura hemos considerado próxima a Quintanilla, se sitúa en el año 913. Su inscripción fundacional indica que fueron monjes cordobeses los que construyeron la iglesia, pero también se alude en ella al príncipe Alfonso y al rey García y Mumadona, en cuyo reinado se realizó⁹⁶. Cabe pensar que esta alusión estuviera relacionada con el patrocinio real que una obra de esta categoría requeriría. En tal caso, según los lazos de parentesco o quizá de identidad que hemos anotado antes, Quintanilla y Escalada pudieron tener origen en una reducida esfera que explicase conceptos de analogía.

Los frisos de Quintanilla manifiestan un arte refinado, a la altura de las creaciones de la corte cordobesa con las que hemos establecido comparación. Además están realizados con una gran habilidad técnica. Todo sugiere aproximar esta obra a la personalidad con la que Pérez de Urbel identificó a Flamola, una mujer distinguida, cuyo gusto y posibilidades pudieron orientarse hacia las atractivas creaciones andalusíes, por otra parte bien difundidas entre la población cristiana del norte. Los tejidos, marfiles, o metales llegaron a través del comercio o de la rapiña de guerra, cuya documentación en las fuentes del momento, da pruebas del aprecio en el que se tenían aquellas preciosas manufacturas. El elemento humano emigrado desde el sur, sería también un portador directo de aquel arte, siendo bien conocida su acción en el caso de los mozárabes, lo que no impide pensar igualmente en la presencia de otros artífices formados en los activos talleres de Córdoba.

Es conocido el acopio de objetos ricos que la literatura atribuye a Fernán González con motivo de sus victorias militares, que luego fueron donados en la iglesia para su propio uso⁹⁷. En este mismo sentido, nos ha interesado la interpretación que se ha dado para el tejido de Oña, que páginas atrás comparamos con los relieves de Quintanilla. Utilizado como sudario del conde Sancho, hijo de Fernán González, se supone por su riqueza un vestido perteneciente a Abd al-Rahman III, tomado como botín en la batalla de Alandega (939), donde, como es conocido, el califa perdió cuantas riquezas llevaba. Desconocemos las arquetas de marfil que el poema de Fernán González comenta que él mismo cedió al monasterio de San Pedro de Arlanza, pero el tejido de Oña nos ofrece un repertorio iconográfico de gran interés, constituido por animales diversos y árboles de la vida, que se han considerado componentes de una imagería oficial con la que se representaría el poder del califato, y que pudo ser apropiada por los condes de Castilla con la misma intencionalidad⁹⁸. La cerámica decorada de Madinat al-Zahra, en la que alternan animales con el lema *al-Mulk*, «El poder (es para Dios)», título de

95 PÉREZ DE URBEL, J., «La antiquísima ermita», *op.cit.*, p.1130. Huidobro da fecha de 923.

96 GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias mozárabes, op. cit.*, p. 141.

97 FERRANDIS, J., *op.cit.*, p. 21. Ya anotado por SEPÚLVEDA, M.A., *op.cit.*, p.1231.

98 CASAMAR, M., ZOZAYA, J., «Apuntes sobre la yuba funeraria de la Colegiata de Oña (Burgos)», *op.cit.*, pp. 39-60.

la Sura LXVII, prueba efectivamente el sentido que estas imágenes pudieron tener en el momento⁹⁹.

Los animales de Quintanilla de las Viñas y, en paralelo, los de San Miguel de Escalada, más reducidos en su repertorio, se encuentran en la misma línea que las representaciones califales como vimos, y en este sentido, es también interesante reflexionar acerca de la adaptación y sentido de esta iconografía en un edificio de carácter religioso. Lejos de buscar una integración de significados cristianos en estas exóticas imágenes de origen oriental, o de reducir su presencia al mero concepto de ornato, vacío de cualquier tentativa de expresión de ideas, sus contenidos habría que encontrarlos seguramente en el más genuino sentido que tuvieron en su origen y en la tradición que se mantuvo hasta la etapa que consideramos. Los grifos, los leones y las aves, acompañaron a la realeza del Irán sasánida, como se puede comprobar en las representaciones de los tronos o las indumentarias de sus reyes, y esta misma tradición fue asumida por la cultura islámica desde los omeyas, multiplicándose las especies animales en sus palacios, siendo el ejemplo de Mschatta el más representativo. Del mismo modo, esta tradición tuvo sus reflejos en la expresión del poder de las cortes cristianas como puede atestiguar bien el sorprendente trono de la Magnaura, acompañado de leones y aves que sobrevolaban pendiente de un árbol, y su paso a las iglesias cristianas y sus objetos litúrgicos, libros, etc., pudo estar también en la misma línea de significación. Si hemos aludido en su momento a los patrocinadores de las iglesias que hemos conectado con Quintanilla, la intención ha sido resaltar la presencia en ellas de notables ligados con el poder y de reyes, a los que se asocian igualmente temas paralelos del repertorio animal. Skripou y en España Santa Cristina de Lena, en paralelo con el aula palacial del Naranco, pueden representar los ejemplos iniciales de esta transmisión al arte cristiano, en la fase del siglo IX, y Aght'amar o San Miguel de Escalada, podrían ser los ejemplos más próximos a Quintanilla, en una tradición que perviviría en la creación islámica hispánica hasta finales del califato, como pueden mostrar las pilas califales o el aludido bote de la Seo de Braga.

Por otra parte, aquella iconografía milenaria de los zodia como imágenes asociadas a la realeza, no necesariamente tuvo que contradecir al cristianismo, sino que de la misma manera pudo ser vehículo para expresar el más alto nivel simbólico. El arco de entrada a la cabecera de Quintanilla, aún dentro de la adopción de los tipos orientales, pudo estar en consonancia con el significado que el tema tuvo en la tradición cristiana.

Una consideración final sobre el momento concreto en el que debería situarse la iglesia de Quintanilla de las Viñas, no descarta desde luego las fechas en las que Pérez de Urbel ajustó la existencia de Flamola. Tanto en el juicio de carácter estilístico como iconográfico, las definiciones de Quintanilla, han puesto de manifiesto numerosas referencias que marcan los pasos de una tendencia artística que parece iniciada en el siglo IX y que pervive a lo largo del siglo X, y aún conecta con el siglo XI. Pero dentro de esta larga secuencia, en la que se percibe una línea de continuidad en el campo plástico, numerosos ejemplos aducidos están cercanos a la etapa en la que Flamola pudo desplegar su actividad. La construcción que resta de Quintanilla, aunque pudo estar precedida por otro edificio de etapa visigoda¹⁰⁰, deducimos que no se puede adscribir a este

99 CÓRDOBA SALMERÓN, M. *et alii*, *El esplendor de los omeyas cordobeses* (catálogo), Junta de Andalucía, Granada, 2001, pp. 169 ss.

100 Así podría deducirse de los materiales visigodos, restos de cerámica y jarrito litúrgico que aparecieron en una de las dependencias de los pies de la iglesia, según noticia de GÓMEZ MORENO, «Primicias...», *op.cit.*, p. 132.

momento, sino que, con máximas posibilidades, por todo lo que hemos argumentado, puede quedar incluida en la primera mitad del siglo X, en consonancia con la explosión constructiva que viene a representar el conjunto de las iglesias denominadas mozárabes o de repoblación, muy concretamente en el primer tercio del siglo. Esta es la fecha que propusieron Kingsley Porter, Puig i Cadafalch y Camón Aznar, y a ella en conclusión, nos han conducido también las vías de nuestro análisis.



FIGURA 1. *Iglesia de Quintanilla de las Viñas (de Schlunk).*



FIGURA 2. *Quintanilla de las Viñas. Arco de entrada a la cabecera (de Schlunk).*

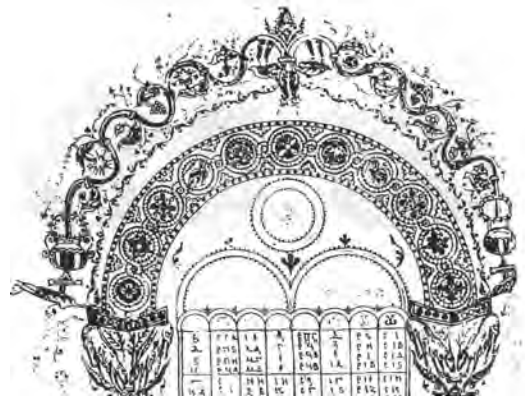


FIGURA 3. *Evangelario, París, Biblioteca Nacional Coislin 20.*



FIGURA 4. *Iglesia de Santa Cruz de Agh'tamar* (de Krautheimer).



FIGURA 5. *Iglesia de Agh'tamar. Particular* (de H.C. Evans).



FIGURA 6. *Abadía de Pomposa. Atrio.*



FIGURA 7. *Mezquita de las tres puertas. Qayrawan.*



FIGURA 8. Aquileia. Relieve de la basílica patriarcal (de Tavano).

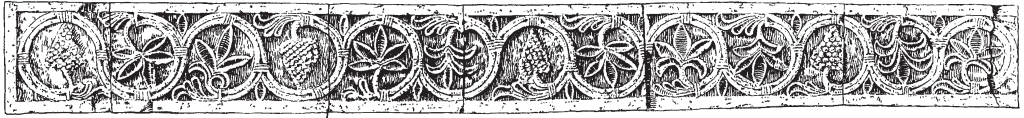


FIGURA 9. Quintanilla de las Viñas, friso (de Ordax-Abásolo).



FIGURA 10. Atrio de Pomposa, friso (de Salmi).



FIGURA 11. Atrio de Pomposa, friso (de Salmi).



FIGURA 12. San Miguel de Escalada, friso (de Arbeiter-Noack).



FIGURA 13. San Miguel de Escalada, friso (de Arbeiter-Noack).



FIGURA 14. Iglesia de Skripou, Beocia, friso (de Krautheimer).



FIGURA 15. Quintanilla de las Viñas, friso de los animales (de Schlunk).



FIGURA 16. Tejido copto, ss. V-VI, Staatliche Museen, Berlín (de Gustav-Lübcke).



FIGURA 17. Bawit. Friso de la basílica Sur (de Torp). Archivo fotográfico del MAN.



FIGURA 18. Quintanilla de las Viñas, detalle del friso de los animales.



FIGURA 19. Relieve egipcio, ss. IV-V, Staatliche Museen, Berlín (de Gustav-Lübcke).

FIGURA 20. Madaba, mosaico, s. VI (de Piccirillo).



FIGURA 21. Gerasa, mosaico de la capilla de Elias, María y Soreg (de Piccirillo).



FIGURA 22. *Tetraevangelio Vat. Grae. 354 (de Grabar).*



FIGURA 23. *Quintanilla de las Viñas, detalle, friso de los animales.*



FIGURA 24. *Beato de Gerona, detalle.*



FIGURA 25. *Quintanilla de las Viñas, detalle del arco interior.*



FIGURA 26. *Broche de Santa María de Hito, detalle.*



FIGURA 27. *Quintanilla de las Viñas, detalle del friso de los animales.*



FIGURA 28. *Tapicería de Bayeux, detalle.*

FIGURA 29. *Quintanilla de las Viñas, detalle (de Schlunk).*



FIGURA 30. *Madinat al-Zahra, detalle de placa (de Martínez Núñez).*

FIGURA 31. *Bote de la Seo de Braga, detalle.*



FIGURA 32. *Santa Cristina de Lena, medallón interno.*



FIGURA 33. *Broche de Santa María de Hito (Santander), (de G.G. Lomas).*



FIGURA 34. *Broche de Cerro del Salido (Jaén), (de Schlunk).*



FIGURA 35. *San Lorenzo extramuros, Roma, relieve (de Melucco-Paroli).*

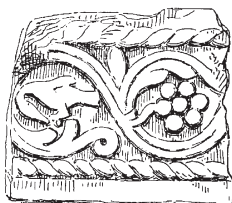


FIGURA 36. *San Miguel de Lillo, relieve (de Gómez Moreno).*



FIGURA 37. *San Pedro de la Nave, friso (de Schlunk).*



FIGURA 38. *Palacio de Samarra, detalle de las pinturas (de Herzfeld).*



FIGURA 39. *Plato sasánida*, Museo del Ermitage (de Pope), Archivo fotográfico del MAN.



FIGURA 40. *Hostiario de Roda* (de Gómez Moreno).



FIGURA 41. *Quintanilla de las Viñas, detalle.*



FIGURA 42. *Quintanilla de las Viñas, detalle.*



FIGURA 43. *Quintanilla de las Viñas, detalle.*



FIGURA 44. *Córdoba, capitel emiral, detalle (de Gómez Moreno).*



FIGURA 45. *Córdoba, capitel emiral, detalle (de Cressier).*



FIGURA 46. *Caja de Astorga, detalle (de Arbeiter-Noack).*



FIGURA 47. *Quintanilla de las Viñas, Sol*
(de Schlunk).



FIGURA 48. *Quintanilla de las Viñas, Luna*
(de Schlunk).



FIGURA 49. *Beato de Gerona, Crucifixión.*



FIGURA 50. *Gerona, Iglesia de San Feliù, sarcófago.*



FIGURA 51. *Quintanilla de las Viñas, Cristo bendiciendo (de Schlunk).*



FIGURA 52. *Biblia Hispalense, el profeta Miqueas, detalle.*



FIGURA 53. *Quintanilla de las Viñas, Cristo (de Schlunk).*



FIGURA 54. *Beato de Fernando y Sancha, San Mateo o Dios, detalle (de Yarza).*

